

**Янь Ян**

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

contact e-mail: pianokisa@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-9541-1480

### **ВИЗНАЧАЛЬНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ**

*Обґрунтовується необхідність глибокого осмислення засадничих аспектів диригентського виконавства в Китаї, визначення самобутності цієї важливої області національного музичного мистецтва, яке досі лишається **малодослідженою** сферою музичної культури країни. **Дослідження спрямоване на виявлення впливу динаміки історичного розвитку в ХХ столітті в Китаї на становлення професії диригента в країні. Підсумовується, що формування національних шкіл симфонічного виконавства в Китаї пов'язане з конкретними історичними подіями: модернізацією китайського музичного мистецтва, закордонною освітою багатьох китайських музикантів, впливом комуністичної ідеології («зразкові постановки»), з одного боку, та західної капіталістичної (оркестри Гонконгу), з іншого. Специфіка діяльності диригента симфонічного оркестру нового типу безпосередньо пов'язана з різноманітними змінами його кількісного та якісного складу, характером використання як окремих інструментів симфонічного оркестру, так і оркестрових груп, з технічними можливостями національних та європейських інструментів.***

**Ключові слова:** китайська музика; диригентське виконавство; національна специфіка; історична динаміка; оркестр китайських інструментів нового типу.

**Постановка проблеми.** На сьогоднішній день диригентське виконавство в Китаї, як «виключно ємний в художньому і технологічному відношенні вид музичного мистецтва» (Ли Ен Чжун, 2000: 1),

постає недостатньо вивченим. У ХХІ столітті, в епоху глобалізації, коли молоді китайські музиканти мають можливість активно вбирати досвід світової музичної культури, отримуючи освіту в різних країнах світу, особливо актуальним стає питання збереження національної ідентичності – тієї основи, яка відрізняє китайську культуру від всіх інших, підкреслюючи її неповторність і значимість. Проте, вивчення специфіки диригентського виконавства в Китаї має ґрунтуватися на «осмисленні історичного досвіду європейської симфонічної культури і диригентського виконавства» (Ли Ен Чжун, 2000: 2) і розгорнутій науковій базі європейського музикознавства, що разом створюють міцне підґрунтя для розробки даної тематики.

**Аналіз останніх публікацій по темі.** Оскільки диригентське виконавство в Китаї вважається досить молодим, але дуже складним видом музичного мистецтва, його теоретична розробка є вкрай необхідною. Доктор мистецтвознавства Б. Смирнов вважає, що навіть в європейському музичному мистецтві, де накопичено солідний арсенал знань про диригентсько-оркестрове виконавство, освоєння цієї сфери потребує ретельно розробленої методології (Смирнов, 2004: 3). За його словами, «в диригентській професії необхідно ще багато в чому розібратися, перш за все – визначити справжню природу мистецтва диригування, зрозуміти його сутність, вивести загальні і специфічні закономірності, розкрити особливості творчої взаємодії диригента і оркестру, а також з'ясувати соціально-психологічні передумови та соціокультурні умови ефективного функціонування такого феномена, як симфонічний концерт» (там само).

Диригентське мистецтво є «одним з найскладніших і важких видів музичного виконавства, теоретично найменш вивченим і методологічно найменш обґрунтованим видом музичної діяльності. Це викликано тим, що еволюція диригентського мистецтва за своїми умовами відрізняється від розвитку інших видів музичного виконавства», – стверджує Р. Комурджи в статті «Зміст і специфіка роботи диригента» (2013). Оскільки на розвиток диригентського виконавства в Китаї у великій мірі вплинув сам соціально-історичний процес, виникає необхідність осмислення його основних віх у контексті історичної динаміки ХХ століття.

Цзян Іцюнь (2016) у статті «Диригент оркестру народних інструментів в освітньому процесі сучасного Китаю» торкається важливої проблеми створення необхідної теоретичної бази, присвяченої проблемам вивчення диригентського мистецтва в Китаї. Досліджуючи аспект освіти сучасних китайських диригентів, автор закликає до переосмислення «даної проблематики в концепції китайської науки» (Цзян Іцюнь, 2016).

Дослідник диригентського мистецтва Р. Комурджи стверджує, що труднощі диригентського виконавства обумовлюється й тим, що жести диригента, а також психічні процеси, пов'язані з його діяльністю, досить складно взаємодіють з його «інструментом». В процесі керівництва виконанням диригент стикається з певною протидією оркестру, яка виражається в різній реакції на його дії як керівника. Одні й ті ж технічні прийоми в різних оркестрах і, навіть, в одному і тому ж колективі, можуть дати різний результат. Все те, що в виконавстві інструменталіста носить суто особистісний характер, у виконавстві диригента набуває іншого значення, безпосередньо стосується оркестру. Диригент завжди повинен пам'ятати про те, що має справу з «живим» інструментом» (Комурджи, 2013).

Професійний виконавський апарат диригента представляють його рухи рук, які виступають «не тільки як засіб організації ансамблю виконання, але і як специфічна мова диригента» (Тремзина, 2014: 1). Дослідженню специфіки диригентського жесту – цього особливого ракурсу вивчення виконавської стилістики та діяльності диригента – останнім часом присвячені статті ряду вчених (Mannone, 2018; Poggi and D'Errico and Ansani, 2019); Silvey, 2011; Reizabal & Benito, 2019 та ін.). Сучасні музикознавці також надають велике значення вивченню персональної диригентської діяльності найяскравіших представників різних країн (Bongiovanni, 2019; Branger, 2016; Orrego Salas, 2013; Walter, 2015). На жаль, в жодній роботі не згадується про діяльність китайських диригентів. Дана професія в середовищі її китайських представників практично не вивчена, розрізнені відомості можна лише отримати з літератури, присвяченій розвитку симфонічних і народних оркестрів в Китаї (Цзян Іцюнь, 2016; HonLun Yang & Saffle, 2017; Lee MingYen, 2014).

**Мета статті** – виявити найважливіші аспекти формування диригентського виконавства в Китаї, що вимагають глибокого осмислення даної області національного музичного мистецтва в його самотності.

**Методологія дослідження** вимагає комплексного підходу, який включає діалектичний, історико-типологічний, компаративний та жанрово-стильовий методи. Теоретична база роботи ґрунтується на наукових працях, присвячених різним аспектам європейського диригентського виконавства (Комурджи, 2013; Ли Ен Чжун, 2000; Смирнов, 2004; Тремзина, 2014); діяльності видатних диригентів різних країн (Bongiovanni, 2019; Branger, 2016; Orrego Salas, 2013; Walter, 2015); загальних проблем зв'язку диригентського мистецтва з точними науками (Mannone, 2018); історії розвитку симфонічного оркестру нового типу в Китаї (HonLun Yang & Saffle, 2017; Lee Ming-Yen, 2014).

**Виклад основного матеріалу.** На відміну від європейського мистецтва, де професія диригента вже до початку XIX ст. сформувалася як одна з найбільш складних виконавських спеціалізацій, професія диригента в Китаї – «порівняно молода виконавська спеціальність» (Цзян Ицюнь, 2016). Проте, до середини XX ст. в країні відбулися значні зміни, пов'язані з величезними досягненнями в області композиторської творчості та ускладненням оркестрової музики. Означений якісний перехід висунув не тільки високі вимоги до оркестрового виконання, але викликав необхідність розробки цілого комплексу професійних диригентських навичок.

Професія диригента в Китаї почала формуватися тільки в XX ст. До цього «в народно-інструментальних колективах функцію диригента (*conducting*) виконував провідний музикант, який грав на ударних інструментах. Диригувати в народному оркестрі Китаю міг і соліст, який грав на інструментах пронизливого тембру – струнних або духових. Як правило, це були виконавці на *ерху* або *ді*» (Цзян Ицюнь, 2016). Активне залучення європейської музики стало відбуватися в Китаї порівняно недавно – від 20 років XX ст. На цьому шляху особливо гостро постали проблеми створення власне національної диригентської школи і симфонічної культури виконавства в країні. Тому,

в даний час в Китаї особливого значення набуло вивчення та осмислення історичного досвіду симфонічної культури й диригентського виконавства. Взаємодія диригента і оркестру є виключно складною і багато в чому недослідженою.

Історія китайського симфонічного оркестру ХХ ст. – це послідовність різноманітних змін, які стосуються і його кількісного складу, і характеру використання інструментів, як цілих груп, так і окремих різновидів та їх технічних можливостей. Такою ж різноманітною є картина диригентського мистецтва, яке тісними узами пов'язане з історією симфонічного оркестру. Історію розвитку симфонічного оркестру і диригентського виконавства в панорамі китайського музичного мистецтва ХХ ст. можна уявити як єдиний культурологічний процес, який постійно рухається в загальному потоці, що охоплює всі країни і континенти. Отже, детального розгляду вимагають питання, пов'язані з визначенням особливостей виникнення та становлення оркестру і формування національних шкіл симфонічного виконавства в Китаї.

Сучасний китайський оркестр був заснований на початку ХХ ст. завдяки діяльності Музичного товариства «Союз Датун» («Датун Юе хунь») (Lee, Ming-Yen, 2014). Після Руху 4 травня 1919 року китайці стали ближче знайомитися із західною цивілізацією, яку вважали більш сучасною і розвиненою. В країні почалися інтенсивні процеси глобалізації та інтеграції зі світом Заходу. У зв'язку з цим стало змінюватися і мислення китайців, яке поступово відійшло від старих патріархальних традицій у бік принципів демократії і сучасних наукових поглядів. Китайські музиканти із зацікавленням вивчали нові для них прийоми композиції. В цей період були створені такі музичні товариства, як Національна музична консерваторія Шанхая і Товариство сприяння національній музиці Пекіна. Їхньою метою була спроба реформувати китайську музику, зберігши при цьому її національну специфіку.

Першим національним оркестром нового типу став колектив оркестру Китайського радіо, створений 1935 р. в Нанкіні на базі радіомовної корпорації Китаю. 1937 р. він був переведений в Нанкін, де і продовжив своє реформування. За спогадами Чжена Тисі – одного

з музикантів цього оркестру – колектив потребував уніфікованого налаштування всіх інструментів, розширення складу за рахунок інструментів з низькою тембральною теситурою (Lee, Ming-Yen, 2014). Гостро стояла проблема створення національного оркестрового репертуару та виховання диригентських кадрів, які б володіли необхідними професійними навичками та особистісними якостями для роботи з оркестрантами.

Чжен Тисі увійшов до історії як один з перших реформаторів Китайського оркестру радіомовлення. Перелічимо коротко основні нововведення цього музиканта: впровадження рівномірної температури для всіх інструментів оркестру; залучення традиційних китайських інструментів з різних областей країни (кожен зі своєю специфікою) та новостворених груп струнних; всі оркестранти повинні були мати професійну музичну освіту; твори мали бути створені професійними композиторами й т. ін.

Одним з найважливіших завдань у розвитку оркестрового мистецтва Чжен Тисі вважав обов'язкову наявність посади диригента і його помічника з групи оркестрантів. Це нововведення стосувалося не тільки проведення репетицій, але також було впроваджено і в практику виступів, як для трансляцій, так і в «живих» концертах. Цей музичний колектив став одним з перших зразків повномасштабного оркестру під керуванням диригента. Основною метою оркестру стало вираження національного духу, який мав сприяти просуванню китайської культури й китайського інструментального мистецтва.

Політична ситуація 1949 року суттєво вплинула на розвиток сучасного китайського оркестру. Дослідник Мін-Ен Лі вважає, що «новий виток в ізоляції Китаю розділив шляхи розвитку китайської музики на три напрямки: комуністичну культуру, націоналістичну культуру і колоніальну китайську культуру (яка проіснувала до повернення Гонконгу до Китаю в 1997 році)» (Lee, Ming-Yen, 2014: 25).

Частина музикантів оркестру радіомовлення переїхали на Тайвань і сформували там новий оркестр. На материковому Китаї був створений новий національний оркестр. Громадянська війна і подальше розділення викликали поділ культури сучасного китайського оркестрового мистецтва. Відокремлені від материкового Китаю території об-

завелися власними китайськими оркестрами на Тайвані і в Гонконзі, з оригінальними особливостями. Більше того, ці регіони розробили власний сучасний китайський оркестровий напрямок, в якому оригінальні ідеї були пов'язані з місцями свого походження. Їхня специфіка ґрунтувалася на використанні місцевого музичного фольклору та локальних інструментів. Разом із цим, в оркестрове мистецтво Гонконгу й Тайваню потрапляли елементи японської та західної культур, що призвело до створення оригінальних оркестрових композицій.

1952 року в Шанхаї був створений перший професійний китайський оркестр. Ідея його заснування належала таким музикантам-виконавцям, як Сан Юде (піпа), Сюй Гуан (ерху) і Хе Вудз (диригент). При створенні цього оркестру були враховані нововведення Китайського оркестру радіо, що стосувалися інструментарію. Завдяки поєднанню китайських струнних інструментів південних провінцій і духових та ударних інструментів північних провінцій Шанхайському оркестру вдалося домогтися оптимального балансу звуку. Північні інструменти дозволили розширити динаміку і збагатити ритмічні можливості музики, а шовкові струнні та бамбукові духові надали їй особливої мелодійності. Склад музикантів в цьому оркестрі відрізнявся від попередників своєю професійною підготовкою. Багато в чому цьому сприяла відкрита 1927 р. Шанхайська музична консерваторія.

У наступному році в Пекіні відкрився оркестр Радіомовлення під керуванням диригента Пен Чювеня (1931–1996). Працюючи над постійним поліпшенням оркестрового звучання, музичні колективи Шанхая і Пекіна обмінювалися ідеями, експериментували з використанням нових прийомів і складом інструментів, а також часто змагалися між собою. Це був період активних експериментів зі звуком і репертуаром.

Одним з найбільш суперечливих періодів розвитку китайського оркестру стали 1960–70 роки. Цей складний період в житті країни досі ще не отримав об'єктивної оцінки дослідників, в тому числі в області оркестрової музики. Від 1966 р., з початком культурної революції, всі консерваторії були закриті, а західні інструменти та навчальні матеріали були знищені. Китайські музиканти, позбавлені можливості грати класичну музику, були змушені працювати з народними

піснями і фольклором у віддалених провінціях. Однак, незважаючи на всі труднощі, багато музичних творів, написаних в цей період, відзначені самобутністю, яскравістю. Тому в корені невірно розглядати 1960–70 роки і культурну революцію як тупикову гілку на шляху Китаю до сучасного прогресу, найкраще розуміти їх як частину цього процесу.

Від 1963 року програми Шанхайського оркестру китайських інструментів стали відбивати політичні аспекти переходу країни до Культурної революції. У композиціях з'явилися більш виражені революційні мотиви, що підкреслювали важливість і необхідність урядових реформ. Наприкінці 1960 років китайський музичний світ втратив багатьох талановитих музикантів, а митці були позбавлені можливості творити. Світ китайської симфонічної музики втратив диригента свого першого покоління Лі Гоцюаня (1914–1966) і засновника методики викладання диригування професора Ян Цзяженя (1912–1966).

Проте, повсюдне поширення оркестрів у Китаї в умовах культурної революції – парадоксальне явище. Витоки цього феномену слід шукати в політичних факторах – в роки революції мистецтво повинно було служити політиці. Усюди поширювалися малі оркестри «зразкових вистав», з яких згодом вийшло нове покоління музикантів (Тан Дун, Цюй Сяосун, Тан Цзяньпін), цю музику слухали скрізь. Якщо розглядати під цим кутом зору «зразкові спектаклі», то вони відіграли помітну роль у поширенні китайської симфонічної музики. Іншим феноменом на середньому і останньому етапах культурної революції було розповсюдження театральної діяльності. Багато аматорських оркестрів помітно підвищили свій професійний рівень і могли виконувати цілком «зразкові спектаклі», а також окремі симфонічні твори.

Еміграція багатьох музикантів з території материкового Китаю сприяла підвищенню професійного рівня музикантів сучасного китайського оркестру Гонконгу. З іншого боку, руйнування традиційної культури в материковому Китаї стурбувало молодих людей в Гонконзі і спонукало багатьох з них більше дбати про свою батьківщину та її традиційну культуру. В цей час в Гонконзі з'явилося кіль-

ка аматорських китайських оркестрів: Кантонський оркестр Фенікса, Оркестр Південного кінематографічного інституту, шкільний оркестр Гонконгу. Значна частина репертуару оркестрів складалася з композицій, виконуваних у материковому Китаї.

Пізніше китайська політика самоізоляції ускладнила процес отримання нових композицій з материкового Китаю. Тому музиканти могли тільки переписувати п'єси з обмеженої кількості китайських музичних альбомів, що були в Гонконзі. Прихильність аматорського китайського оркестру до національної музики привела 1977 року до створення такого відомого професійного оркестру, як Гонконгський китайський оркестр. Бюджет, наданий оркестру міською радою Гонконгу, був найбільшим зі всіх відомих в історії існування Китаю. Це допомогло призначити на посаду диригента Вунг Тай-Конга (1943–2001) і дозволило йому зосередитися на головних аспектах розвитку оркестру. Будучи директором і диригентом Гонконгського оркестру протягом восьми років, Вунг Тай-Конг вважав своїм обов'язком створення музичного колективу найвищого професійного рівня, який би посів гідне місце в розвитку світового музичного мистецтва. Для цього всі оркестранти повинні були досягти такого рівня музичного розвитку, щоб виконання всіх партій оркестру було рівноцінним за якістю. Ще одним завданням Вунг Тай-Конг вважав розширення і просвітництво слухацької аудиторії.

Коли материковий Китай відкрив свої двері світові, він почав запрошувати диригентів з інших регіонів і країн. Від 1978 р. для роботи з Гонконгським оркестром з материкової частини країни стали приїжджати диригенти Лю Вень-Цзинь, Пен Сіу-Вень, Хі Чжан-Хау, Ван Хуей-Ран та інші. У період від 1980 до 1986 року поліпшення контакту між Гонконгом і материковим Китаєм допомогло усвідомити контраст між особливостями музичних колективів Гонконгу, більш відкритого для світу, і материкового Китаю. Часті виступи Гонконгського оркестру привертати увагу музикантів різних країн, в результаті чого оркестр стали запрошувати брати участь в різних заходах, що проводилися за межами Гонконгу. У 1982 році уряд Сінгапуру запросив оркестр взяти участь в «Сінгапурському фестивалі мистецтв 1982 року», а в 1983 році Рада розвитку торгівлі Гонконгу

запросила оркестр взяти участь в показі мод «Гонконг у Токіо», що проводився в Японії.

Після 1980 р., в зв'язку з політикою відкритих дверей у КНР, Гонконг почав користуватися пильною увагою материкового Китаю, в результаті чого він придбав деякі «китайські» риси. Увага материкового Китаю торкнулася й музичних творів, що сприяло збільшенню числа композиторів і диригентів, які приїздили з материкового Китаю до Гонконгу для того, щоб працювати в оркестрі.

Починаючи від 1980 р., симфонічні твори, що відродилися заново, були надзвичайно затребувані в материковому Китаї, оскільки вони прийшли на хвилі піднесення із політичними і соціальними свободами і сприймалися як породження політики реформ і відкриття кордонів. Популярність диригентської професії в Китаї різко зросла. Цьому сприяла відкритість країни для зовнішнього світу, можливість представляти мистецтво Китаю за кордоном. Проте, очевидна свобода творчості повністю не звільнилася від впливу держави й політики, і цей зв'язок був досить суттєвим. У багатьох контекстах творча спадщина композиторів була не тільки проявом власної індивідуальної творчості, а й символом переважаючої політичної культури і впливу держави.

В даний час у Китаї налічується близько двохсот оркестрових колективів. Провідна роль серед них належить сьогодні не тільки оркестрам Пекіна і Шанхая. Великої популярності домоглися Харбінський симфонічний оркестр під керуванням Ян Цин-Юня, оркестри провінцій Шаньсі і Цзянсу завдяки діяльності диригента Ся Фейюня. Такі диригенти, як Чжен Сяоін, Ян Хуейчана, Пен Цзяпен широко відомі не тільки в Китаї, але і з успіхом гастролують в різних країнах світу.

Як стверджує Цзян Іцюнь (2016), «на сьогоднішній момент в китайських освітніх установах чіткої диференціації на диригентів симфонічних і народних оркестрів практично не існує». У той же час, китайський музикознавець вважає «важливим прокреслити цю грань» (там само). Виходячи з виконавської практики провідних китайських диригентів, окремі з них, «чий талант і праця заслужили загальнокитайську вдячність і складають гордість диригентської професії в національному музичному мистецтві» (там само) гідні згадки. Це – один

з корифеїв сучасного китайського оркестру нового типу Пен Сювень (1931–1996), пропагандист сучасного китайського оркестрового мистецтва Ся Фейюнь (народився 1936 р.), жінка-диригент, керівник симфонічних і народних оркестрів Чжен Сяоін (нар. 1929 р.); серед більш молодого покоління національне мистецтво гідно презентують диригенти Ян Хуейчана (нар. 1954), Пен Цзяпен (нар. 1965) та інші.

**Висновки.** Протягом ХХ ст. в Китаї сформувалася нова професія музиканта-диригента оркестру нового типу, який поєднував у своєму складі інструменти європейського симфонічного оркестру та національні інструменти. На формування національних шкіл симфонічного виконавства в Китаї вплинули конкретні історичні події: модернізація китайського музичного мистецтва, закордонна освіта багатьох китайських музикантів, вплив комуністичної ідеології («зразкові постановки»), з одного боку, та західної капіталістичної (оркестри Гонконгу), з іншого. Специфіка діяльності диригента симфонічного оркестру нового типу безпосередньо пов'язана зі змінами кількісного та якісного складу колективу, із особливостями застосування як окремих інструментів симфонічного оркестру, так і оркестрових груп, з технічними характеристиками національних та європейських інструментів.

Сьогодні диригент великого китайського оркестру нового типу – це музикант-виконавець і керівник колективу, заснованого в ХХ столітті на національних і західних музичних традиціях, а також на об'єднаному інструментарії. Музика, виконана китайським оркестром під керівництвом диригента, унікальна і відрізняється від будь-якого твору, виконаного західним музичним колективом.

**Перспективи дослідження.** Самобутність диригентського мистецтва як різновиду виконавства в Китаї, дослідження життєтворчості видатних диригентів різних поколінь становить особливий інтерес для сучасних музикознавчих досліджень і вимагає всебічного глибокого вивчення.

## ЛІТЕРАТУРА

- Комурджи, Р. (2013). Содержание и специфика работы дирижера. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*, 39 (1), 147–161. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/pspo\\_2013\\_39%281%29\\_\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/pspo_2013_39%281%29__26)

- Ли, Ен Чжун. (2000). *История европейского симфонического оркестра и дирижерского исполнительства*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российский государственный педагогический университет, Санкт-Петербург.
- Смирнов, Б. Ф. (2004). *Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург.
- Тремзина, О. С. (2014). *Дирижерский жест как художественный феномен*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова. Саратов.
- Цзян, Ицюнь. (2016). Дирижер оркестра народных инструментов в образовательном процессе современного Китая. Retrieved from <http://www.art-education.ru/electronic-journal/dirizher-orkestra-narodnyh-instrumentov-v-obrazovatelnom-processe-sovremennogo>
- Bongiovanni, C. (2019). Angelo Mariani (1821–1873) and his ideas on the orchestra: new documents. *Rivista Italiana di Musicologia*, 54, 147–184.
- Branger, J.-C. (2016). Être cheffe d'orchestre à Paris dans l'entre-deux-guerres. Les concerts symphoniques dirigés par Eva Brunelli, Carmen Studer-Weingartner et Gertrud Herliczka. *Revue de Musicologie*, 102 (2), 319–361. <http://www.jstor.org/stable/44739485>
- Hon-Lun, Yang & Saffle, M. (Eds.). (2017). *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lee, Ming-Yen. (2014). *An Analysis of the Three Modern Chinese Orchestras in the Context of Cultural Interaction Across Greater China*. (Doctoral dissertation), Kent State University. Kent State University. Kent. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=kent1397886249](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1397886249)
- Mannone, M. (2018). Introduction to gestural similarity in music. An application of category theory to the orchestra. *Journal of Mathematics and Music*, 12 (2), 63–87. DOI 10.1080/17459737.2018.1450902
- Orrego Salas, J. (2013). Saludo a un merecido Premio Nacional de Artes Musicales. Imágenes de Juan Pablo Izquierdo en dos hemisferios. *Revista Musical Chilena*, 67 (220), 12–16.

- Poggi, I. & D'Errico, F. & Ansani, A. (2020). The conductor's intensity gestures. *Psychology of Music*, 1–20. <https://doi.org/10.1177/0305735620963179>. Retrieved from [https://www.academia.edu/44982492/The\\_conductors\\_intensity\\_gestures](https://www.academia.edu/44982492/The_conductors_intensity_gestures)
- Reizabal, M. & Benito, M. (2019). Latent structure of gestures in orchestra conducting students under self-observation conditions. *Research Studies in Music Education*, 41 (2), 236–258. DOI: 10.1177/1321103X19843204 [in English].
- Silvey, B. A. (2011). The Effect of Ensemble Performance Quality on the Evaluation of Conducting Expressivity. *Journal of Research in Music Education*, 59 (92), 162–173. DOI: 10.1177/0022429411406173
- Walter, M. (2015). Komponist und Dirigent: Verdi und Mariani. *Muzikološki Zbornik*, 51 (2), 69–84.

### *Yan Yang*

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
contact e-mail: pianokisa@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-9541-1480

## **KEY ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF CONDUCTING PERFORMANCE IN CHINA**

**Statement of the problem.** *Conducting performance in China is still a poorly explored area of the national musical art, which makes it necessary to deeply comprehend its main aspects and determine the originality of this important area of the country's musical culture. This study is aimed at identifying the influence of the dynamics of historical development in China in the 20<sup>th</sup> century on the development of a conductor's profession in the country. The recent researches and publications study the specifics of the conductor's gesture (M. Mannone, I. Poggi, B. Silvey, L. Reizabal), personal conducting activities of the brightest representatives of this profession in different countries (C. Bongiovanni, J.-C. Branger, J. Orrego Salas, M. Walter and others). However no work mentions the activities of Chinese conductors. This profession is practically not studied*

among its Chinese representatives, too. **Methodology of this research** includes the study of scientific works devoted to various aspects of European conducting (R. Komurdzhi, Lee En Zhong, B. Smirnov, O. Tremzina), to the outstanding conductors (S. Bongiovanni, J.-C. Branger, J. Orrego Salas, M. Walter), general problems of connection of conducting with exact sciences (M. Mannone), and, especially, the history of the development of a new type of symphony orchestra in China (Hon-Lun Yang & M. Saffle, Mingyen Lee). Hence, it calls for an integrated approach, which includes historical-typological, comparative, genre-style and dialectic methods.

**Results and Conclusions.** Active involvement of European music has been taking place in China relatively recently – since the 1920s. In this way, the problems of creating a national conducting school and a symphonic culture of performance in the country became especially acute. The history of the development of the symphony orchestra and conductor's performance of Chinese musical art of the twentieth century can be imagined as a single culture process that is constantly moving in the same vein encompassing all countries and continents. During the 20<sup>th</sup> century a new profession of musician-conductor of a new type of orchestra was formed in China, which combined instruments of the European symphony orchestra and national instruments. The formation of national symphonic schools in China is also linked to specific historical events: the modernization of Chinese music, the foreign education of many Chinese musicians, the influence of communist ideology (“exemplary performances”), on the one hand, and Western capitalist (Hong Kong orchestras), on the other. The specificity of the activity of the conductor of a new type of symphony orchestra is directly related to various changes in the quantitative and qualitative composition of the orchestra, special features for use of both individual instruments of the symphony orchestra and whole sections, and to technical capabilities of national and European instruments.

**Key words:** Chinese music; conducting; national specifics; historical dynamics; orchestra of Chinese instruments of a new type.

## REFERENCES

- Bongiovanni, C. (2019). Angelo Mariani (1821–1873) and his ideas on the orchestra: new documents. *Rivista Italiana di Musicologia*, 54, 147–184 [in Italian].

- Branger, J.-C. (2016). Being an orchestra conductor in Paris between two world wars. The symphonic concerts led by Eva Brunelli, Carmen Studer-Weingartner and Gertrud Herliczka. *Revue de musicologie*, 102 (2), 319–361 [in French].
- Hon-Lun, Yang & Saffle, M. (Eds.). (2017). *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].
- Jiang, Yitsun. (2016). Conductor of the orchestra of folk instruments in the educational process of modern China. Retrieved from <http://www.art-education.ru/electronic-journal/dirizher-orkestra-narodnyh-instrumentov-v-obrazovatelnom-processe-sovremennogo> [in Russian].
- Komurdzhi, R. (2013). The content and specifics of the conductor's work. *Problems of modern pedagogical education. Pedagogy and psychology*. 39 (1), 147–161. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/pspo\\_2013\\_39%281%29\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/pspo_2013_39%281%29_26) [in Russian].
- Lee, Ming-Yen. (2014). *An Analysis of the Three Modern Chinese Orchestras in the Context of Cultural Interaction Across Greater China*. (Doctoral dissertation). Kent State University. Kent. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=kent1397886249](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1397886249) [in English].
- Lee, En Zhong. (2000). *History of the European Symphony Orchestra and Conductor*. (Extended abstract of Candidate thesis). Russian State Pedagogical University, St. Petersburg [in Russian].
- Mannone, M. (2018). Introduction to gestural similarity in music. An application of category theory to the orchestra. *Journal of Mathematics and Music*, 12 (2), 63–87. DOI 10.1080/17459737.2018.1450902 [in English].
- Orrego Salas, J. (2013). Greetings to a Meritorious Recipient of the National Arts Prize in Music. Recollections of Juan Pablo Izquierdo in Two Earth Hemispheres. *Revista Musical Chilena*, 67 (220), 12–16 [in Spanish].
- Poggi, I. & D'Errico, F. & Ansani, A. (2020). The conductor's intensity gestures. *Psychology of Music*, 1–20. <https://doi.org/10.1177/0305735620963179>. Retrieved from [https://www.academia.edu/44982492/The\\_conductors\\_intensity\\_gestures](https://www.academia.edu/44982492/The_conductors_intensity_gestures) [in English].
- Reizabal, M. & Benito, M. (2019). Latent structure of gestures in orchestra conducting students under self-observation conditions. *Research Studies in Music Education*, 41 (2), 236–258. DOI: 10.1177/1321103X19843204 [in English].

- Silvey, B. A. (2011). The Effect of Ensemble Performance Quality on the Evaluation of Conducting Expressivity. *Journal of Research in Music Education*, 59 (92), 162–173. DOI: 10.1177/0022429411406173 [in English].
- Smirnov, B.F. (2004). *Conducting as an artistic and sociocultural phenomenon*. (Extended abstract of Doctoral dissertation). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, St. Petersburg [in Russian].
- Tremzina, O. S. (2014). *Conductor's gesture as an artistic phenomenon*. (Extended abstract of Candidate thesis). Saratov State Conservatory (Academy) named after L. V. Sobinov, Saratov [in Russian].
- Walter, M. (2015). Composer and Conductor: Verdi and Mariani. *Muzikološki Zbornik*, 51 (2), 69–84 [in German].

*Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2021 р.*